

**Н. В. Хомук**

*Томский государственный университет*

**Роман «Камчадалка» И. Т. Калашникова  
и сибирское барокко<sup>\*</sup>**

Проблема художественной целостности романа И. Т. Калашникова «Камчадалка» связана с тем, что его идеологические и мифопоэтические аспекты не имеют единства. На И. Т. Калашникова повлияло «иркутское барокко». В «Камчадалке» пространство и положение в нем человека становятся исключительно маргинальными, проблематизируется положение человека в мире. И это одно из условий активизации для романа Калашникова мировоззрения барокко, а также использование элементов барочной поэтики в их модификации. В романе утверждается иерархия христианства и просвещения в отношении русской культуры к местным народностям, но при этом возникает их барочное взаимоотражение. В статье анализируется в аспекте поэтики барокко сюжетостроение, мировоззренческие константы, художественная антропология, система соответствий и вертикальных связей мотивов и образов, композиционная структура «Камчадалки». Автором используются барочные архетипы блудного сына, Иова, Дон-Жуана, раскаявшегося разбойника; барочный аспект театральности хронотопа и ролей персонажей; две стратегии смыслопорождения: императива и релятивности; а также стратегия горизонтальной организации и «вертикального» уравнивания персонажей перед общей родовой судьбой, что ведет к параллелизму образов. Страдания нейтрализуются со стороны бытия (*Vanitas*), которому подчинены все.

*Ключевые слова:* И. Т. Калашников, «Камчадалка», Сибирь, барокко, роман, поэтика.

Творчество Ивана Тимофеевича Калашникова (1797–1863) традиционно рассматривалось в границах литературы романтизма. При этом отмечалось, что «для романов Калашникова характерно разложение романтической формы» [Богданова, 1948, с. 95]. «Реалистические» тенденции у писателя видели в том, что он «стремится к зарисовкам деталей сибирского быта, к введению этнографических

---

<sup>\*</sup> Государственное задание на выполнение НИР № 2059 «Изучение историко-культурного наследия России (Сибирский аспект)».

*Хомук Николай Владимирович* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (просп. Ленина, 34, Томск, 634050, Россия; [homuk1@yandex.ru](mailto:homuk1@yandex.ru))

подробностей, к передаче особенностей языка сибирского населения» [Богданова, 1948, с. 95]. Однако это отражается в первом романе «Дочь купца Жолобова», но резко редуцируется во втором романе «Камчадалка», где этнографические сведения о жизни камчадалов имеют сугубо книжный источник. И в целом ««Камчадалка», состоящая сплошь из книжных заимствований, никак не может быть названа “краеведческим историческим романом”» [Анисимов, 2005, с. 175]. «Романтизм» предстает как основание писательской манеры, а «реализм» заключается в этнографических подробностях. Также для Калашникова важна традиция литературы Просвещения, особенно в критике произвола сибирской бюрократии, использовании сатирических приемов и мотивов драматургии классицизма. При таком пересечении стилей и традиций остается не выявленной основа художественной цельности произведения Калашникова, которое характеризуется через сочетание разнородных признаков.

Роман «Камчадалка» внешне кажется простым. Обычно его интерпретировали через комментированный пересказ сюжета с акцентировкой на точности природных и этнографических описаний (реалистические тенденции), критического изображения угнетения («произвол местных властей», «бедственное положение простых людей» [Постнов, 1970, с. 220]). Роман пронизан тенденциозностью и назидательностью. Экспликация религиозных постулатов терпения и всепрощения также, казалось бы, предполагает идейное завершение событий и сюжета в целом. Однако проблема художественной целостности связана с тем, что ни идеологические, ни мифопоэтические аспекты не имеют единства.

У Калашникова прежде всего проблематизируется положение человека в мире. Религиозная мораль должна идеологически способствовать спасительному утверждению человека среди тотального зла, но реально событийно этого не происходит, что заостряет проблему соответствия или несоответствия человека миру. Метафизическое духовное начало, которое определяло в романтизме самодостаточность личности, у Калашникова снято, компенсируясь религиозными резиньяциями, столь же отвлеченными, как и просветительские идеологические установки, в отличие от произведений XVIII в. теряющие силу в нормализации действительности. Если применительно к «Дочери купца Жолобова» можно говорить о победе добра над злом внутри единства национальной жизни, то в «Камчадалке» зло в своем преимуществе над добром доходит до такой крайности, при которой оно теряет свою причину и самоуничтожается. Пространство и положение в нем человека являются исключительно маргинальными. И это одно из условий активизации для романа Калашникова мировоззрения барокко, а также использования элементов барочной поэтики в их модификации, обусловленной переломным состоянием культуры конца XVIII – начала XIX в.<sup>1</sup> В поэтике романа Калашникова особым образом преломляются барочные «основополагающие принципы художественного постижения мира: риторический рационализм, сочетание языческих и христианских мотивов, “патетическое слово” (понятие М. М. Бахтина), способность к остроумию, опирающемуся на барочную теорию асиптеп, эмблематическое мышление, тенденцию к синтезированию в пределах одного произведения разных видов творчества – текста словесного, изобразительного искусства, музыки» [Сазонова, 1991, с. 29].

Следует также отметить, что на формирование писателя повлияла культурная атмосфера Иркутска конца XVIII – начала XIX в. Архитектурные памятники, иконы, народные зрелища, прикладные формы искусства несли на себе печать «иркутского барокко». «Стиль барокко надолго прижился в Иркутске, просуществовав более столетия. Его отголоски мы встречаем в произведениях народных

---

<sup>1</sup> Специфику этого перелома раскрыл в своих работах А. В. Михайлов [1997].

мастеров и ремесленников. В конце XVIII – первой половине XIX в. он проявился в “низовом” слое искусства» [Крючкова, 1993, с. 26].

Во вступлении к «Камчадалке» сказано: «Роман сей не по происшествию, но по местности своей есть некоторым образом продолжение первого: здесь и там действие происходит в Сибири, и таким образом оба сии романа знакомят читателя с сибирскою природою и туземными обитателями» [Калашников, 1985, с. 229]<sup>2</sup>. Но если в «Дочери купца Жолобова» первозданная природа позволяет человеку располагаться в ней, то в природе Камчатки автором сразу акцентируется смертоносность: «Посреди сего необъятного кладбища природы» (с. 230); «не было ни одного существа живого, как в области смерти» (с. 232). В пейзажах Камчатки усиливаются чудесность и странность<sup>3</sup>, подчеркивается отстраненность природы от человека.

Описание снежной бури в начале романа и то, как спасаются путешественники, ложась спокойно в снег и находясь как бы в могиле-укрытии, выражает эсхатологический принцип, но в парадоксально житейском варианте, оборачивающимся по отношению к дальнейшим трагическим ситуациям знаково-иронически. «Представив все сие, какой житель благословенных стран не содрогнется от ужаса? Но такова чудесная природа человеческая! Привыкшие к явлениям подобным, наши путешественники вовсе не находили положение свое ни слишком неудобным, ни опасным. Имея маленькое в снегу отверстие, протаявшее от теплоты дыхания, они лежали весьма спокойно и только по временам поворачивались с боку на бок, но с величайшею осторожностью, чтобы не рассыпать снежного свода, над ними образовавшегося» (с. 245). Буря и мотив «могилы» создают странное (барочное по своему характеру) соответствие начала романа его финалу.

Применительно к русскому барокко Д. С. Лихачев указывал: «Природа имеет значение лишь постольку, поскольку она “божье творение” или влияет на развитие событий то засухой, то бурей или грозой, то морозом и т. д.» [Лихачев, 1973, с. 151]. Это не исключает и сугубо романтических вариантов, например, в гл. VII пейзаж ночной прогулки влюбленной Марии. Но все же в целом для природоописаний Калашникова характерна барочная ориентация. Так, природная картина в тонах романтической меланхолии, созерцаемая начальницей вместе с Марией и Виктором, через интерпретацию Ольги Павловны превращается в аллегорию: «Вот изображение нашей жизни, – сказала наконец начальница, тяжело вздохнувши. – Эти цветущие берега есть малый удел радости, достающийся нам в жизни, а потом пойдут препятствия, затруднения, опасности, бедствия, и все оканчивается вечностью, в которой светит вам одна звезда веры и надежды» (с. 335). В свою очередь, автор объясняет состояние присутствующего Виктора уже через умозрительный пейзаж, имеющий отношение к специфике Камчатки: «Представьте себе вулкан, у которого на поверхности видны льдистые лавины, а внутри kloкочут раскаленные реки – вот верное изображение нашего страдальца в сию минуту!» (с. 336). Это соответствует авторской стратегии внесения аллегорических акцентов в изображение природы, особенно в кризисно-динамических ее превращениях: «...дым валил все гуще и гуще, расстилаясь черною полосою по движению ветра и закрывая багровое солнце, как бы подернутое гневом на вселенную» (с. 427–428). Природа как условие сюжетного события (например, спасение Марией в разбушевавшемся море мичмана Виктора) может устанавли-

<sup>2</sup> Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

<sup>3</sup> Как отмечает К. В. Анисимов, «оторванность от центра из категории социологической (большое расстояние провоцирует бесконтрольность) трансформируется в литературном тексте в категорию мифопоэтическую. Нахождение героев произведений писателя “на краю земли” предполагает осмысление всего происходящего с ними именно как чудесного и невероятного» [Анисимов, 2005, с. 159].

вать обратное соответствие с природной метафорой как аллегорией: если «буря» соединяет влюбленную пару главных героев, то начальницу с возлюбленным ее юности разъединяет: «буря разлучила нас навеки» (с. 338).

Калашников порой соединяет поэтическое изображение природы в повествовании с прозаическим комментированием реалий в авторских примечаниях. Например, «Алаид, вечно курящийся, как неугасимый жертвенник бога Вселенной» сопровождается авторским пояснением: «Алаид – огнедышащая сопка, стоящая посреди моря на расстоянии верст 50 от берега» (с. 232). Стилевому разноречию<sup>4</sup>, которое свойственно барокко и реализму, но отнюдь не романтизму, способствует использование автором образности камчадальской мифопоэтики, привносящей разные акценты – пантеизма, антропоморфизации и травестики. К природным явлениям присоединяется нарративность, сочетающая их с человеком в границах его «малой истории», – о речке Улкал-Вай камчадал отвечает: «Как не знать! Ведь на этой реке моего отца медведь драл, и с тех пор еще все дразнили его дракою» (с. 234)<sup>5</sup>. Камчадалские духи, гамулы, способны действовать как люди: «Ведь они, брат, не по-нашему ловить-то умеют!» (с. 232). О той же горе Алаид рассказывает камчадал: «Вишь, она была всех тут выше: так прочие горы и стали на нее все сердиться да бранить ее... Ну, слышь, житья ей не было. Вот она терпела, терпела, наплевала на них, да и ушла на море...» (с. 233). Этот мотив «ухода горы» в перспективе сюжета вдруг получает соответствие в стремлении ссыльного Ивашкина оставить мир людей или в финальном отбытии героев за море. В рассказе о похождениях камчадальского бога Кутхи (Там же) травестируется миф о боге. На высокую линию христианского императива влияет антидогматизм и индефферентизм, выразившиеся в фольклорно-смеховых формах язычества. В этих травестиях мифа репрезентируется связь божественного и земного через промежуточную театрализованную площадку, на которой действуют наравне боги и люди. Например, рассказ о похождениях бога Кутхи в его фольклорно-бытовом травестировании предстает зеркальной противоположностью миссионерским передвижениям протопопа Верещагина. Однако если в Кутху верят все камчадалы, то усилия о. Петра по обращению их в христианство пропадают втуне. В связи с таким общим для поэтики романа принципом соотношения различных сюжетных структур нужно отметить, что «в эпоху барокко принцип отражения ценился очень высоко. На этом принципе основывались сложные сюжеты, в которых герои зеркально повторяют действия друг друга» [Софронова, 1979, с. 178].

Дистанцируя мир природы и мир людей, автор затем зеркально соотносит их. Например, жалким хижинам людей, составляющих острожек Петропавловск, соответствуют «грозные шатры» гор (с. 273–274). Возможна и игровая метафоризация: «Особенно любил он преследовать лисиц, которых забавная хитрость доставляла ему величайшее удовольствие. Но кстати заметим, что до прибытия русских в Камчатку и самые лисицы сохраняли патриархальную простоту

---

<sup>4</sup> По мнению Ю. М. Лотмана, «“разноязычие” (термин М. Бахтина) характерно для всех форм повествования барокко, а моноличность – и для поэтического, и для прозаического повествования романтизма (интересно, что в этом случае барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обиход типологическому объединению его с романтизмом)» [Лотман, 2000, с. 411].

<sup>5</sup> Проезжая мимо утеса, камчадалы присоединяют к нему следующий антропологический нарратив: «Ведь, кажись, с этого утеса, – спросил Камак, – бросился тот парень? – Какой? – Ну тот, что, говорят, сватался-де у тойона Кушуги на дочери, да Кушуга просил у него в подарок собачьей парки, а он, сколько ни работал, никак-де собачей парки достать не мог, а достал только бобровую да лисью; и вот-де Кушуга ему отказал, а он с горя пошел да и бросился...» (с. 306).

нравов» (с. 309). Этот пассаж «преследования лисиц» и «нарушенной русскими простоты их нравов» получает соответствие в нарушении нравов камчадалов и преследовании их казаками в сюжете.

В финале «Камчадалки» природный катаклизм эксплицируется как гнев божий: «Но уже сама природа восстала против нарушения ее законов» (с. 429); «Но несмотря на то общее смятение, общий трепет природы, когда мнится, гнев божий грядет на преступную обитель человека и дух ярости его сокрушает грешную землю, – в сии минуты человек содрогается, трепещет, замирает несравненно сильнее, нежели пред самую кончиною в обыкновенное течение мира: тогда как бы спадает мгновенно с глаз его завеса греха, сокрывающего от него истинное его отношение к творцу и величие всемогущего, равно и ничтожество пред ним виновной твари, открывается во всей поразительной ясности» (с. 430). В барокко «очень часто декорации изображали борьбу стихий, отражая космогонические представления своей эпохи» [Софронова, 1979, с. 180]. «Вся природа, и океан, и земля были в содрогании, в трепете, в ужасе; это было, может быть, хотя и слабое, но верное подобие того страшного дня, когда погаснет солнце, померкнет луна, спадут звезды с неба и силы небесные поколеблются» (с. 431).

Образ природы в романе поливалентен. Для охвата недоступного враждебно-динамичного мира автором используется самый разнообразный арсенал слов. Магия слова «Камчатка» начинает роман: «Камчатка! Вот слово, которое и в самой Сибири, то есть, по мнению многих, в царстве вечной зимы, составляет предмет страха и удивления!» (с. 230). Автор создает образ реальности как особый словарь, свод сведений, упорядочивающий хаос бесчеловечного пространства, сочетая свои функции устроителя с идеей божьего промысла, эксплицируемой в романе. В этом можно заметить принцип барочного автора как аналога бога – Художника вселенной<sup>6</sup>.

Маргинальность и обширность пространства ведет к хаотичности и странности событий. Это эксплицировано самими персонажами: «Мало ли что может делаться в этакой обширной стране!» (с. 389), «в здешнем краю все позволено» (с. 318), «здесь до бога высоко, до царя далеко» (с. 255). В «Камчадалке», по сравнению с «Дочерью купца Жолобова», усиливается тотальная враждебность мира природного и социального по отношению к человеку. Зло стужается (тогда как в «Дочери купца Жолобова» оно уравновешивалось бытовым укладом коллективного мира русских). Обостряются силы, разрывающие человека. Отсутствует единый национальный мир. Персонажи лишены домашней, бытовой укорененности. В основном автор описывает бытовые вещи местных аборигенов (камчадальская одежда, санки, юрта, байдарка). В отличие от «Дочери купца Жолобова» вещественные образы здесь не задействуются в сюжете через свое «хитрое» устройство, которое всегда было привлекательным для барокко. Пожалуй, можно лишь отметить флягу с двумя отделениями (в одном – чистая водка, в другом – разбавленная), с помощью которой фельдшер Шангин обманывает камчадалов. Можно сказать, что вещь (и «фокус», с ней связанный) в данном случае и становится исходным условием возникновения конфликта в романе. А также к барочным эффектам можно отнести соединение топоса обстреливаемой и горящей церкви с мрачным подземным ходом под ней, где: «Гробовой холод сильнее повеял со стен, и запах тления проникал кости» (с. 490), т. е. их «сдвоенность» определя-

---

<sup>6</sup> В барокко «творцы знаковых ценностей осознали себя в роли устроителей бытия, активизировали дидактическую и агитационную функции искусства, нередко сообщали ему характер словесной магии. Сопоставление мира с результатами творчества – книгой, спектаклем, картиной – открывало возможность уравнять творца вселенной с художником, к чему склонялась барочная мысль» [Смирнов, 1979, с. 349].

ется сходством-различием мотивов спасения/гибели, свойственным через парадоксальную зеркальность и метонимичность и церкви, и подземному ходу (церковь как топос спасения становится пространством огня и гибели, а подземный ход как пространство смерти ведет к спасению).

В целом в романе господствует пространство смерти, не нуждающейся в мотивации («мертвая зона» попрания семьи, любви, человеческого достоинства). К этому присоединяется бесчеловечное вмешательство власти как абсурдной внешней силы (тем самым легко подпадающей в необъяснимости своих действий под ранг судьбы с ее по-барочному проблемной теодицеей).

Каждый персонаж прикреплен к своей социальной функции. Но в отличие от тождества характера и его социальной роли в Просвещении, у Калашникова служба типологически близка барочной «роли», отчуждающей персонажа от его естественной человечности<sup>7</sup>. Если в первом романе Жолобов, апеллирующий к христианской этике, предстал в своей человеческой многосторонности (отец, купец, духовный наставник, даже святой мученик), то в «Камчадалке» священник Верещагин не выходит за границы отвлеченного героя-резонера – он только наставляет, проповедует; его речи, исчерпывающиеся религиозной риторикой, лишены человеческой непосредственности и эмоциональности. Учительно-резонерский принцип имел свое весомое значение в «Дочке купца Жолобова» (Жолобов, верхнеудинский воевода). Здесь же, в «Камчадалке», он «опредмечивается», заостряясь в готовых сентенциях, лишенных личностного контакта и диалога. Тем самым эти сентенции тяготеют к готовым отвлеченным формулам эмблемы и притчи<sup>8</sup>.

Сведение Калашниковым характеристик персонажей и конфликтности к заострению антитезы добра и зла, греха и добродетели, божьего наказания и воздаяния близко средневековому мировоззрению. Условно эту художественно-идейную установку можно назвать «стратегией императива». Однако следует учесть, что «эпоха барокко – период попыток реконструкции средневекового христианского единства культуры при отсутствии тотального идейного центра» [Чечот, 1982, с. 331]. Это отсутствие «тотального идейного центра» оборачивается промежуточными формами, расшатывающими идейно-христианский императив и создающими «стратегию релятивности», т. е. динамичную позицию отношения к противоположным ценностным полюсам или драматичного люфта между ними. Эта художественная стратегия и становится каналом для возникновения барочной специфики на разных уровнях поэтики романа (пространство, проблема судьбы, позиции персонажей и пр.).

В идеологической линии романа утверждается иерархия, связанная с коренной русской культурой христианства и просвещения по отношению к неразвитым местным народностям, но в художественно-образном плане часто возникает парадоксальное их взаимоотражение (напоминающее барочный тип отражения). И сам параллелизм разных культурных языков (русских и камчадалов) может напомнить барочное соответствие языческих образов и христианских понятий [Нам, 2007].

---

<sup>7</sup> «Вместе с тем человек в литературе барокко – это не отчужденный человек в современном смысле. Скорее, наоборот, сама социальная норма отчуждена от ее носителей, безусловна» [Смирнов, 1979, с. 357].

<sup>8</sup> В барокко «риторическая установка обращена на выявление универсального, на общее и надличное» [Сазонова, 1991, с. 32]. Например, картина пожара на корабле через латинский девиз получает дополнительный ракурс «эмблемы»: «Что делать? – воскликнул дьячок, пожимая плечами. – Ignis absurnit omnia (огонь все истребляет!)» (с. 247). Всегда действенное драматическое слово в барочной драме сочеталось «с отвлеченными рассуждениями, силлогизмами и афоризмами, построенными по правилам риторики» [Софронова, 1979, с. 189].

В барокко языческое и христианское могут дублировать друг друга как образные языки (Венера – мадонна, Христос – Амур). В первой главе используется параллелизм разговоров камчадалов о своих духах и рассуждений дьячка с привлечением античной метафизики. Это соответствие эксплицирует о. Петр, урезонивающий своего подопечного: «...чем твои греки и римляне, которыми ты бредишь, чем эти всемирные учителя были умнее глупых камчадалов? Не то же ли самое толкуют и камчадалы, что проповедовали столь прославляемые афияне? Тот же Юпитер, тот же Нептун, тот же Плутон, тот же неведомый бог...» (с. 238).

В романе часто возникают параллели (не иерархически-идеологического свойства) между «русским миром» и «камчадалским». Так, на свадьбе «один ив камчадалов выбрасывал в омочь с помощью двух палок, по-камчадалски андронов, потухшие головни, что у камчадалов вообще почитается необходимым искусством для их щеголей и фанфаронов, как у нас французская кадрили» (с. 263). А когда камчадалы, натанцевавшись, устали: «Казалось, тихий, если не ангел, по крайней мере, гамул покрыл их своею куклянкою» (Там же). Отец невесты в пьяном бреду видит адских духов и боится наказания (с. 264), и это получает соответствие видениям главного злодея романа Антона Григорьевича с его чувством грядущего наказания за свои преступления. Через подобное соответствие грозная вертикаль христианского императива дополняется релятивными (даже игровыми) инвариантами. Так, этим же обезумевшим камчадалом творится свое покаяние: «Я каюсь в грехах моих: пил я, грешный, горячие воды, мылся ими и всходил на горелые сопки; ссорился с женой за кислую рыбу; отскабливал, окаянный, ножом снег с камусов; точил, многогрешный, топоры и ножи в дороге и даже – как осмелюсь и сказать это? – обдирал собак прежде наступления великого праздника: грехов очищения» (Там же). Это покаяние вызывает насмешки окружающих: «...какой злодей! Шутка ли, сколько проказ наделал: чистил подошвы да обдирал собак! Вряд ли, брат, простит тебя этот твой Кутха и не отшлепает порядком лыжами!» (с. 265). Такая травестия получает по-барочному резкий оборот: камчадал перерезает себе горло. В свете дальнейших соответствий покаяниям и смертям в сюжете эта камчадалская «прелюдия» перестает быть однозначно травестийной. Альтернативу христианскому раю представляет собой иной свет, о котором повествует тойон в связи со смертью камчадала на свадьбе («до последней мухи всё оживет» (с. 270)). Таким образом, барочный принцип «обратного» соответствия лишает «императивный» центр тотальности, привносит релятивность. Так, комментируя самоотверженный поступок Марии, бросающейся в море спасать мичмана, камчадал недоумевает: «Только что за охота, – говорил тихонько Камак своему товарищу, – принимать ей на себя грех? – Да разве ты не слыхал, что давеча говорил поп? Вишь, по-ихнему, это хорошо! – Хорошо топить себя, чтобы спасти другого! Хо-хо-хо! Только глуп народ эти русские!» (с. 250). Таким образом, культурные реалии периферии в принципе симбиотичны. Культурно-религиозные гибриды «русского» и мира малых народностей, соответствующие барочному принципу соответствия противоположностей, подтверждаются современными исследованиями ассимиляции русских в Сибири [Сандерланд, 2005].

Как писал И. Д. Чечот, «XVII–XVIII вв. – как этап становления и экстенсивного развития веры как долга, эмоции и потребности. Она состоит, во-первых, в ожидании исполнения обещания, в требовании благодати; во-вторых, в особом чувстве ожидания смерти; в-третьих, в трезвом озабоченном приготовлении к смерти; в-четвертых, в практической жизненной позиции, вечном экзамене. Эти черты свойственны “барочной религиозности” как таковой, возникающей в противопоставлении католицизма и протестантизма и выходящей за их границы» [Чечот, 1982, с. 334].

Так же как и в барокко, у Калашникова «текущие события возводятся в ранг предзнаменования» [Смирнов, 1979, с. 341]. Мичман говорит о цыганке Марине: «Провидение в самом деле употребило меня орудием для наказания ее» (с. 259); и обращаясь к Марии: «какая-то непреодолимая судьба влекла меня в эту страну» (с. 261). В барокко принципиально неоднозначно соотносится предопределение и «свобода воли». Герои апеллируют к предопределению, которое, однако, имеет в себе значительную долю слепой случайности. Разыгрывающиеся в романе человеческие драмы, от полюса высокого – до полюса трагического, с одной стороны, предполагают идею общей (провиденциальной) закономерности, но вместе с тем, на низком уровне обыденного, случайное искривляет и спутывает эту магистраль (корабль загорается и тонет, гибнут люди из-за одного рубля, недоплаченного печнику). Беспутный дьячок заостряет эту сторону барочного лабиринта судьбы: «Справедливо сказал ты, мудрейший из людей, велемудрый Спиноза, что Вселенная управляется случаем!» (с. 268). И этот принцип проявляется в начале романа: «Таким образом сей мыслитель первой величины погрузился, так сказать, до ушей во глубину самого себя, как вдруг был выведен из задумчивости одним, по-видимому маловажным, происшествием, но имевшим великое влияние на его судьбу» (с. 243). Потеря дьячком рукавиц задержала путников, благодаря чему и осуществилось спасение мичмана с корабля («И то вот заставил нас ночевать на дороге со своими рукавицами» (с. 247)). В барокко «события принимали вид либо сугубо случайных, когда следствие поглощало собственную причину, либо сугубо необходимых (при обратном процессе), либо, наконец, случайных и необходимых в одно и то же время» [Смирнов, 1979, с. 345]. Отец и сын целятся друг в друга: «По странной игре случая или по воле высшего существа, взирающего всегда отеческим оком на наши заблуждения, как бы то ни было, ружья обоих соперников дали вспышку. Казалось, и бездушное вещество утратило ужасного дела, для которого оно было избрано» (с. 429). Антон Григорьевич «схватив горящий обломок иконостаса, кинулся, как зверь, за своею добычею в раскрытую дверь подземелья» (с. 418), а казака Горбунова, ему способствовавшего, придавило иконостасом. Релятивность вещественного исходит из того, что оно может быть орудием провидения и одновременно принадлежит реальности самой по себе с ее непонятной произвольностью.

В барокко воля личности противоречиво сливается с судьбой, отчуждающей человека в результатах его поступков от самого себя, она отягощена для него несвободой его личной вины. Это безусловно для агрессии личной воли отрицательных персонажей романа. Но это может сказываться и в положительных героях. Например, невольная вина мичмана заключается в смерти матроса, пожертвовавшего собой ради него. В слабой мере это возможно и для такой идеальной героини, как Мария, шутка которой стала причиной «крушения» дьячка в начале романа. Тема судьбы объединяет всех персонажей, какими бы разными они ни были. «Судьба владеет всем родом, к которому принадлежит герой» [Лихачев, 1973, с. 149].

В барокко, как подчеркивалось Д. С. Лихачевым: «Судьба и смерть близки!» [Там же, с. 150]. Снежный обвал, похоронивший камчадала Акету, – результат цепочки его неосторожных действий, но и действий Ивашкина, давшего ему в дорогу фляжку с водкой. Однако восклицание Акеты – «коли дал слово, умру скорее!» (с. 304) – становится предпосылкой судьбы, приведшей его к гибели. Борьба с судьбой заведомо демонизирует и уничтожает личность. Так, цыганка в романе является жертвой (мичмана и Антона Григорьевича), но жертвой прежде всего судьбы, и одновременно агрессором, действия которого (в отличие от равного ей по злодейству Антона Григорьевича) направлены через стремление уничтожить своих врагов – против судьбы: «Так нет же, злая судьба! Я пойду напере-

кор тебе, не дам смеяться тебе надо мною!» (с. 276). Персонаж может быть делегирован на сюжетную авансцену силой добра или зла, неба или ада (в этом заключается его театральный характер «марионетки»), но судьба по-барочному не прозрачна для связи с этими причинами, она имеет темную глубину своей произвольности, которую, репрезентирует, например, агрессия пьяного камчадала, бросающегося на протопопа с ножом. В прозаическом плане это можно объяснить пьяным безумием, однако в этой спонтанности и чудовищности сходятся и теряются любые возможные причины (что Верещагин – враг, что убить его – религиозный долг камчадала, обаянного своими духами, и пр.).

С этим произволом слепой судьбы связан механизм социальной службы, заставляющий доблестных казаков сражаться и умирать с доведенными до крайности камчадалами. Историко-героический акцент, который вносит автор («но так завоевана вся Сибирь: везде горсть русских сражалась с тысячами и побеждала» (с. 352)), лишь оттеняет абсурдность происходящего, завершаемого самовольным коллективным самоубийством, подобным тому, на которое готова пойти Мария, чтобы избежать бесчестия от Антона Григорьевича: «– Если ты сделаешь еще один шаг ко мне, меня не будет! – Ты решаешься на самоубийство? – Решаюсь! – И не боишься вечной муки? – Ты будешь отвечать за меня!» (с. 407). В этом поступке сощется камчадальский стоицизм и христианское объяснение<sup>9</sup>. Реакция Антона Григорьевича («Испытание кончилось, – сказал начальник, вдруг приняв на себя радостный и довольный вид» (с. 407–408)) лишает этот порыв героизма и непереносимости, вовлекая его в план конкурентности «уловок» сталкивающихся сторон.

Барочная сложность соотношения человека с судьбой в ее индивидуальном и родовом всеобщем характере ведет к многообразию смерти в романе, представляющей собой сложную систему. Отметим лишь отдельные аспекты этого мотива.

Как писал Д. С. Лихачев, «ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества. <...> Появляется культ жестокости и силы» [Лихачев, 1987, Т. 1, с. 239]. «Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью» [Там же, с. 240]. Все это имеет отношение к сюжету романа, в котором изображаются сцены насилия и смерти. «Вытерпеливая ужаснейшие удары, от которых юрта обаялась ручьями крови, камчадал, закусив губы, не сказал ни слова. Наконец безуспешное истязание было кончено» (с. 343). В другом эпизоде: «...увидев, что он умер уже преравнодушно навязали веревку ему на шею, вытащили его из юрты и бросили около нее как вещь, уже отжившую свой век и ни на что более не пригодную» (с. 269).

Смерть выражает произвол личности: «Она махнула наотмашь ножом, и два сына ее, облитые кровью, упали к ее ногам. <...> Она подняла половицу и, выкопав яму, положила в них оба трупа, завернув их в рогожку» (с. 277).

Смерть – как крайняя форма подавления человека, она прежде всего унижающая его смерть. Антон Григорьевич убивает обличающего его Погремушкина: «схватив подушку, бросил ее на испуленного и сел на нее, кидая вокруг страшные взоры, выражавшие и решительность злодея и опасение душегубца. Большой страшно забился но не мог сбросить гнетущей его тяжести. Несколько минут про-

---

<sup>9</sup> Зуда спрашивает камчадала Тарюю: «... – когда вы все оживете по смерти, то будете ли отвечать за прежние грехи? Например, если кто не сдержит клятвы. – По-нашему, всякий за свои грехи здесь оттерпит: клятвы ли не сдержит или другое сделает» (с. 270).

должались судорожные припадки. Наконец умирающий в последний раз вскинул ногами и протянулся. Более признаков жизни не было» (с. 390). Или: начальник мичмана «решился уморить его в тюрьме и, всячески стараясь увеличить его страдания, томил голодом и жаждой» (с. 394). В связи с этим следует напомнить, что в барочном театре «убийства, пытки, натуралистические сцены переходили из пьесы в пьесу, пугая зрителей тщательностью их подачи» [Софронова, 1979, с. 195].

Смерть может выражать религиозную идею наказания. Так, фельдшер, раскавшийся злодей, пытается принудить другую злодейку к покаянию: «грозное страшилище схватило ее за горло: это был полунагой, полуживой, с бледным иссохшим лицом и выставившимися глазами мертвец» (с. 399). Многообразно варьируется в романе мотив самоубийства: это и абсурдное в своей спонтанности самоуничтожение (самоубийство камчадала на свадьбе), и выраженная через самоубийство идея сохранения свободы личности (коллективное самоубийство камчадалов, преследуемых казаками); самоубийство может быть выражением не раскаяния, а отчаянья (из-за чего закаляется начальник). В романе травестируется мотив самоубийства через дьячка, который в отчаянии от самого себя сбегает от преследователей в лес, пытается повеситься, затем утопиться, затем по примеру древних собирает перерезать себе ножом вены, но ножа не оказывается, и он вновь собирается повеситься, но его останавливают. Примечательно, что в этом комическом снижении все же сохраняется отчаянье и слабость личности. Смерть как акт переводится в акт знаковый, предельно релятивизируется и снижается.

У Калашникова даже мотивы регенерации (обновления) охвачены мотивом смерти и несут на себе отпечаток обманчивости, неустойчивости (ср. праздник свадьбы, где убивает себя отец невесты; домик на теплых водах, среди холодной Камчатки, где начальница под воздействием сентиментального пейзажа предается ностальгии о своем прошлом и где происходит ее убийство). Явление может резко превратиться в свою противоположность. В этой связи знаковым становится «камчадалское угощение», когда Ивашкин потчует Акету в бане, подавая пар: «тогда угощение превращается уже в пытку» (с. 303).

Все это своим основанием имеет барочную антитезу бытия и человека. Так, описывая прекрасную ночь, автор пишет: «...посреди этого превосходного создания шло существо, которое было сотворено для его украшения и которое сделалось его безобразием и гибелью!» (с. 391); а описывая движение прекрасной пары возлюбленных по подземному переходу, замечает: «неисповедимая судьба ускорила темный и печальный путь тления в то самое время, когда жизнь, полная любви и наслаждений, должна бы встретить их на дороге радости и счастья» (с. 418). Весь сюжет пронизывает трагическое сознание бренности и непрочности бытия (барочная тема *Vanitas*). Когда закапывают тело Зуды, крест перевязанный ремешком, падает от ветра, и все замечает снег: «и не осталось ни малейшего следа, что был человек, кроме одних пустых звуков предания» (с. 350). В финале герои отплывают на корабле, а провожающий их старик исчезает вдали, и роман завешается фразой: «Не так ли исчезает и память людей в глубинах времени?» (с. 439).

Последняя глава неслучайно называется «Погибель»: здесь тема *Vanitas* концентрируется в авторском пассаже с его барочными рассуждениями: «В течение века измирает все жившее при начале его; и если иногда остаются на лице всей Земли два, три человека, перешагнувшие за грань другого столетия, то что жизнь их? неутолимая скорбь изгнанника блуждающего в чуждой пустыне. Бесконечный ропот страдальца, горящего на развалинах родного пепелища! Настоящее поколение для них чуждо: одинокая душа летит в прошедшее, тщетно силится вызвать оттуда погибшие лики и, утомленная, жаждет успокоения в могиле.

Да, столетие для целого поколения людей есть предел непроходимый, и – ужасная картина! – все младое, все прекрасное, все милое, все дышавшее геройством и славою, все блиставшее знанием и мудростью, все гордившееся блеском величия и могущества – все, от царя до последнего раба его, встретившие первый день столетия, лежат в последний распростертые в гробах, преданные смерти и тлению! Такова судьба целых поколений. А чтобы измениться одному человеку – много ли надобно? и между тем природа течет безмолвно и несовратимо, совершая свои роковые круговращения!» (с. 434). Последний развернутый пассаж автора охватывает череду человеческой конфликтности идеей тщетности, которая не имеет идеи религиозного воздаяния, исторического развития, ценности человеческой жизни, а упирается в сверхчеловеческое бесстрашие хода времени, уничтожающего все.

В «Камчадалке» мы уже не встретим свободной предприимчивости в лице купеческого сословия. Все – на службе, которая имеет в романе как бы раздваивающийся центр: первый – служить государству в идеальном его представлении, а второй центр связан с начальником Камчатки, олицетворяющим это государство, что при отрыве Камчатки от метрополии ведет к подмене первого центра вторым. Дело не в обличении произвола начальника, развращенного самовластием (просветительская традиция), и не в обрисовке «злодея» в духе «неистойвой словесности» или готического романа. Начальник Камчатки Антон Григорьевич типологически близок образу тирана барочной драмы, через него выражается важная для барокко идея превращения в зверя человека, следующего исключительно страстям своей «природной натуры». Его образ репрезентирует эту идею в предельном, почти эмблематическом ее выражении: о запертом в чулане начальнике говорят «пока зверь взаперти» (с. 410). По мере его стремления к удовлетворению своей страсти, облик его становится все более дьявольским: так из подземелья Антон Григорьевич «произнося на отходящих ужаснейшие проклятия, скрежетал зубами и, виднеясь во тьме кровавым лицом, уподоблялся разъярившемуся злему духу, порывающемуся на гибель человека, но удерживаемому в известных пределах высшею силою» (с. 421).

Вопрос о «природной натуре» усложняется через соотношение трех персонажей. Начальник – отрицательный предел «естества», в своей свободе доходящего до самоуничтожения. Им овладевают страсти, пороки, грех. Противоположный ему «идеальный» полюс «естества» выражает «камчадалка» Мария. «Мария была невинна и простодушна, как младенец, и соединяла в себе просвещенные понятия европейки с полудикими искусствами камчадалов: она ездила ловко на собаках, мастерски плавала в байдарах и прочее. Самая физиономия ее была смесь русского с камчадалским; ибо по отцовской линии она происходила от камчадалов, а по материнской – от русских» (с. 242). Причиной того, что дьячок, потеряв управление санями, понесся с горы и чуть не расшибся, стала шутка Марии, бросившей его собакам кусок рыбы. Она действует как камчадал, но привержена христианской этике. В ней главное – простота и прямота. Промежуточность образа Марии между русскими и камчадалами отражается в ее внешности. Но, видимо, есть внутренний смысл этой ее срединной позиции. Она – естественный человек, лишенный страстей. Героиня культурно оказывается более, чем другие персонажи, связана с той или иной средой (камчадалов, религиозного деда, дома начальника, где была воспитана). Этот опыт для нее позитивный, она органично соединяет собой природу и культуру.

Но более неоднозначным между этими крайними позициями (начальника и Марии), в барочном по характеру положении отчуждающей «промежуточности» и зависимости, оказывается мичман Виктор Иванович, двоящийся в своих родственных связях: сюжетно на роль его неизвестной матери претендуют его

«губительница» демоническая Марина (имя которой неслучайно близко имени идеальной Марии) и начальница Ольга Павловна. Барочный фактор смены имени персонажа как знак отсутствия самоидентичности отражается в том, что мичман именуется в обращении других к нему *Виктором Ивановичем*, но он также – *Павел* (по отцу – Антонович). В авторском повествовании используется полуанонимная номинация – *мичман*. За арсеналом трафаретных средств авантюрной тайны прошлого мичмана мерцает смысл неясности путей, мнимости реального положения (кто мать, кто отец и каково его настоящее происхождение?). И эта мнимость играет на сыновних чувствах героя (Марина, Антон Григорьевич). Виктор теряется между силами зла и добра, легко поддается влиянию клеветы, видя в Марии исчадь ада (тем самым «переворачивая» ее идеальное значение).

В романе заострены полюса злодейства и добродетели. Промежуточное положение между ними оказывается трагичным (Погремушкин, Шангин, дьячок) – оборачивается навязчивым губительным отчаянием. Ряд преступников расширяется: в него входят настоящие злодеи, а также оклеветанные персонажи, ссыльные и даже камчадалы. Априорно любой персонаж от лица руководящего центра (начальника Камчатки) может стать преступником. Это нейтрализует возможности оправдания, раздваивает положение человека. Официальное обвинение заостряет общую тяжесть жизненного удела: или нести свой крест, или воспротивиться и стать причастным злу.

Каждый из персонажей – орудие другого (Виктор и Мария становятся «пешками» в игре начальника; даже для его супруги готовится роль жертвы для обвинения Марии). Герои совершают ошибки и запутываются в сетях зла и случайностей (даже Верещагин); они не борются с ним, а пытаются апеллировать к некоему анонимному центру законности. В барокко «овнешненный человек делал интимную жизнь публичным достоянием и как бы размыкал свои контуры (“я” для меня мало)», т. е. пребывал в экстатических состояниях» [Смирнов, 1979, с. 356–357]. «Растворение личного начала в социальном бытии отражалось поэтами барокко (Симеон Полоцкий и др.)... в мотивах вины и покаяния человека перед миром, так как покаяние приобщает “я” к “не-я”, разрушает суверенность внутренней жизни» [Там же, с. 356]. Раскаяние ведет к сумасшествию и самоубийству (Погремушкин, Шадрин), страшным наказующим видениям начальника. Дьячок – комически-релятивный вариант этих человеческих драм, поэтому этот персонаж проходит через весь роман и остается рядом с главными героями.

Особо акцентируется положение «несчастливых». В этом определении ссыльных содержатся общие коннотации не романтической отверженности и не сентиментальной жалости, а горестного удела человека по отношению к миру, к обществу, к самому себе, т. е. к своему прошлому, своему опыту. Это положение вытекает из идеи тщетности и суетности бытия. Ивашкин, собирающийся вернуться в Петропавловск, раздражается тирадой, типичной для персонажа в барокко: «Боже мой, куда я иду – говорил он, прерывая изредка вырывавшиеся слова продолжительными думами. – Что там будет со мною? Какую чашу приготовила еще для меня судьба? Что мне делать? На что решиться?.. Да почему же не так? Почему же, в самом деле, не спасать мне себя, когда я могу это сделать? Почему не бежать мне от беды, когда я могу уйти туда, где никакая человеческая злоба не найдет меня?.. Точно так, я могу и, следовательно, должен это сделать! Эти горы, эти леса и дебри сорок лет уже знакомы мне, и они дадут мне уголок, чтобы провести малый остаток моей жизни; а руки мои, благодаря моей нищете, давно научились прокармливать меня без помощи мне подобных?.. Так пойду же, прощусь навсегда с этим ненавистным родом, называемым людьми, и поищу убежища посреди бедных животных, которых они, как бы в насмешку, величают кровожадными. Прощайте, люди!» (с. 311). Затем этот мотив – не столько религиозной, сколько

барочной аскезы – повторяется, когда Ивашкин собирается скрыться в пещеру: «О, этот мир так суетен и так печален в глазах моих!» (с. 426). То есть через него проводится мотив противоречия между человеком и социумом, появившийся в средневековом неприятии «грешного» мира и получивший обоснование как главная антиномия бытия в барокко, сохраняя свою раннехристианскую окрашенность.

В художественную антропологию романа активно вводятся барочные архетипы и мотивы. Мотив блудного сына отражается в сюжетной линии Виктора – он управляем извне добрыми или злыми силами, действие которых для него случайно. Он изначально потерян, он – блудный сын, ведомый другими (или демонической Мариной, или добросердным благодетелем). Этот мотив применительно к дьячку иронично обыгрывается в разговоре протопопа и дьячка: «– Бог тебя благословит, сын заблудший! – Отчего же заблудший, отец Петр? – отвечал дьячок, стараясь придать разговору вид шутки.– Я шел, кажется, к вам по прямому пути» (с. 316). В целом тема «блуждания» отзывается в реплике Ольги Павловны, прощающей с мужем: «Мы теперь подобны путешественникам, которые, встретясь случайно на перекрестке, идут в разные стороны и, может быть, уже вечно не сойдутся...» (с. 331); здесь предполагается наложение земных путей и путей господнего промысла, что превращает путь человека в блуждание.

Помимо блудного сына в романе можно выделить архетипы Дон-Жуана, раскающегося разбойника, Иова<sup>10</sup>, активно преломляемые именно для драматизма барочной по своей природе проблематики. Культурно-идеологически актуализируется тема Дон-Жуана в барочном обнажено-жестоком ключе через тип грешника, преследующего невинную жертву и попирающего все божеские законы (Антон Григорьевич). Варьируется этот архетип через дон-жуанство дьячка: «Словно злой дух какой подбрасывает мне полена! Хотел жениться – не могу, сударь, никак решиться, да и полно! Сегодня нравится одна, завтра другая! Начинаю свататься, не отдают – вне себя от отчаяния. Начали соглашаться – тогда сам я отказываюсь. Знаю, что бесятся на меня, но мне-то что же делать?..» (с. 371). В выборе службы он также оказывается «на распутье». Поэтому вполне резонно замечание протопопа: «Беспутный человек, сам не знает, что делает!» (с. 318). В этом заключается непостоянство барочного человека<sup>11</sup>. Дьячок «был по временам и христианин, и безбожник, и человек честный, и решительный бездельник» (с. 240)<sup>12</sup>. В этом персонаже наиболее полно заявлен барочный тип, но в сниженном варианте: «Ах, отец Петр! Я сам чувствую, колико я согрешаю, но что мне делать? Я сам не волен в себе. Я сам смотрю на себя, как на лице постороннее, дивлюсь поступкам своим и не имею сил управлять ими!» (с. 240). Юмористическое не противоположно драматическому, их связывает общая проблема самоопределения

---

<sup>10</sup> Антон Григорьевич велит дьячку на обеде читать из книги Иова: «Тут есть столько сходного с моим положением» (с. 291). Эта ханжеская установка героя, обнажает скрытое парадоксальное соответствие минус-приема (антитеза Иова и самодовольного злодея) и того, что герой конце концов теряет все, чем жив человек, и в отчаянье восклицает: «Все падает и рушится, и я один остаюсь посреди обломков своего здания!» (с. 393), это, опять-таки, касается «здания» его козней, но одновременно и миро-здания.

<sup>11</sup> Как говорит герой известного барочного романа Симплициссимус: «Нынче ты одержим целомудрием, а на завтра воспламеняешься похотью» [Гриммельсгаузен, 1976, с. 378].

<sup>12</sup> С этим связан комплекс имен-метафор дьячка: помимо настоящего имени *Клим Степанович*, с которым иронично обращается к нему фельдшер Шангин, дьячка называют и *Ааигич* (т. е. «утка, которая поет днем и ночью» – в примечаниях автора) и *Кутейкиным*; обилие имен древних, с которыми себя сравнивает персонаж, усиливает этот эффект теряющейся самоидентичности при попытках ее уточнения.

человека перед миром как тотальной угрозой при отсутствии поддерживающих его начал. Это позволяет не только эмоционально-контрастно противопоставлять драматическое и смеховое, но и уравнивать их по логике барочного соответствия.

Мотив кающегося разбойника отражен в сюжете через образы «злодеев» (начальник<sup>13</sup>, Шангин, Сумкин, Погремушкин и пр.). О трапезнике, звонившем в колокол на горящей церкви, говорится: «...отзвонил! Дай бог царство небесное! Говорили, что, связавшись в молодости с бунтовщиками, он-де сам зажигал эту церковь» (с. 422), что не только усложняет линию этого мотива, но и придает парадоксальный оборот событию спасения из горящей церкви, подожженной другим «разбойником» – Антоном Григорьевичем (оборот чисто барочного характера).

Важен и историко-культурный контекст, привлекаемый для характеристики персонажей. «В сие время Антон Григорьевич, как новый Людвик XI, по крайней мере такой же злодей, хотя и в миниатюрном виде, беседовал со своим Оливье, т. е. цирюльником Шангиным, о политических делах своего воеводства» (с. 319). Слезы начальника при прощании с женой, обрекаемой им на смерть, интерпретируются через зигзаги человеческой природы Ивана Грозного, который «рассылал по монастырям синодики о поминовении убиенных им людей» (с. 330). О дьячке сказано: «Подобно многим великим поборникам истины, от Эмпедокла до избретателя пршенных крыльев, описанный в предыдущей главе знаменитый муж также пострадал бы, вероятно, за пламенную любовь свою к ней» (с. 237). Социально-сатирическими антитезами «любви» сопровождается ожидание свидания дьячка с Марией: «Дня, в который было назначено начать продолжение уроков, он ожидал с таким же нетерпением, как скряга платежа по векселю, наследник смерти своего богатого родственника или судья просителя с обещанною взяткою». И вот дьячок «пошел, подобно Аристотелю в известной сказке “Пристыженный мудрец”, еще срамиться... Пошел о любви своей Темире он открыться» (с. 295). Часто у Калашникова иронически разыгрывается через прозаический материал и демократических персонажей арсенал культуры как фрагментов *знания*, проецируемых автором на отдельные ситуации, роли, лексику<sup>14</sup>. Эти сравнения создают эффект театральности ситуации и персонажа.

---

<sup>13</sup> Мария говорит Виктору у могилы его злодея-отца: «Виктор! Божие милосердие неизмеримо: ты знаешь, что разбойник, умерший на кресте... <...> ...Если наш отец был более виновен перед кем, то пред нашей матерью, а этот ангел, верно, простил его и, может быть, у престола всевышнего молит сам о спасении его души...» (с. 438). «Спасение» злодея здесь отнюдь не связано с его раскаянием или с божьим прощением, т. е. не идентично христианской ортодоксальности.

<sup>14</sup> В романе фигурирует много писем: письмо получает Виктор о смерти благодетеля; два письма Верещагина начальству, письмо Ивашкина; ироническая двойственность «доноса-донесения» сквозит в желании мичмана: «...я опишу их мошенничества и злоупотребления! Если до сих пор все доносы на них оставались без внимания, то я надеюсь, что мое донесение будет, по крайней мере, уважено» (с. 315); пренебрежение начальника к письму Виктора, в котором тот пишет, что Антон Григорьевич его отец. Актуальным становится расхождение письменного слова и слова устного («слово дикого камчадала, в беседе с приятелем вымолвленное, значит и доныне гораздо более, нежели все контракты, заключаемые между нашею просвещенною братиею по всем обрядам законного порядка» (с. 302)). Письма положительных героев не воспроизводятся автором, а тот язык писем и докладных записок, который приводится в повествовании, однозначно маркирует письменное слово как «мнимую правду», ложь. «Слово письменное» заведомо привлекает через персонажей контекст авторефлексии литературности (например, оценки современных журналов Погремушкиным (с. 285–286)). Травестию этого словесного толкования и барочной орнаментальности репрезентирует словотворчество дьячка, который говорит о любви

В барокко «внутренняя жизнь человека интересовала писателя только в ее внешних проявлениях» [Лихачев, 1973, с. 206]. В романе персонаж исчерпывается своей ролью, он бледен как характер, представляющий собой набор общих черт, варьирование которых возможно в границах социальной функции.

Главным притворщиком, надевающим на себя личины добродетели, является Антон Григорьевич. Он появляется в церкви, «надев опять на себя роль смиренно-мудрого христианина» (с. 325), сравнивает себя с Козьмой Бессеребренником. С другой стороны, как грешник он позиционирует себя страдальцем за других, восклицая перед своими подручными в злодействах: «я мученик за вас! С меня требуют ответа в ваших мерзостях» (с. 321). Он создает среди персонажей своеобразный театр: «между тем комедия продолжалась» (с. 325). С приближенными «надевал другую личину какой-то законности в самых мошеннических делах и резким начальническим тоном требовал исполнения самых незаконных приказаний» (с. 280). Поведение начальника – и ханжеско-добродетельное, и злобное – является излишне риторичным и демонстрационным. Его внутренние монологи, произносимые вслух, целиком театральны, а сюжетная линия заканчивается акцентированной театральной ремаркой: «(Закалывается и упадет)» (с. 433). Театральность присуща и персонажам-злодеям, которые часто подчеркивают свою зависимость от демонических сил, а не просто свободно избирают зло, т. е. становятся марионетками infernalного низа. Театр барокко генетически связан с вертепом. И пространство, в котором действуют персонажи Калашникова, (как художественная структура, включающая их реплики, стилевые акценты, а не только эмпирическое пространство, которое описывается) напоминает «симультанную, мистериальную сцену, известную еще в середине века и применявшуюся при постановке мистерий и моралитетов. Эта сцена символически повторяла строение мироздания. Она делилась по двум направлениям, по горизонтали и по вертикали. Деление по горизонтали определяло пункты, в которых происходило действие: дворец, дорогу, город и пр. Деление по вертикали показывало землю как часть мироздания. Она дополнялась адом и раем, которые отстояли от земли по вертикали: ад находился внизу, рай наверху. Герои двигались не только по горизонтальному направлению, обозначая перемещение, передвижение из одной точки в другую, но и по вертикали, демонстрируя перемещение человеческой души с земли на небо или в ад. Сверху появлялись небесные силы, снизу – силы зла. Наверх отправлялся праведник, вниз – грешник» [Софронова, 1979 с. 177]. У Калашникова часто акцентируется подобная религиозная трехъярусность бытия.

В барокко «человек живописуется в своих связях со средой и с бытом, с другими людьми, вступает с ними в “ансамблевые группы”» [Лихачев, 1987, т. 3, с. 157]. Писатель «так соотносил между собой элементы произведения – сюжетные ситуации, мотивы, так расставлял своих героев на поле действия, чтобы они взаимно отражали друг друга. Он устанавливал между ними некую связь, и тогда все произведение выглядело как целое, все части которого вбирают в себя, поглощают другие и в то же время способны расщепиться и вновь повторить себя» [Софронова, 1982, с. 79]. «Герой отражался не только в характеристиках, данных им самим или наперсниками и соперниками, но и в действиях. Один герой может повторять, отражать другого или целую их группу» [Там же, с. 87].

---

к Марии, привлекая багаж античной своей учености, поет русскую народную песню на латыни (барочное полигистерство), обещает Шангину: «О, если ты устроишь это, то я, клянусь тебе, напишу в честь твою такой панегирик, какого не читали ни древние, ни новейшие и какого не удалось написать и самому Плинию. Он передаст имя твое позднеем потомкам, и слава о тебе...» (с. 297); но «письменное слово» репрезентируется каракулями и запятыми, которые он начертал в судейском журнале, за что и понес «авторское» наказание. Примечательно, что письма, как акт индивидуальный, иницируют наказание.

У Калашникова в системе персонажей действует принцип функциональных пар. Верещагин/Шайдуров – духовные лица; Антон Григорьевич / фельдшер Шангин – начальник и его приближенный; Сумкин/Погремушкин – исполнители; цыганка / Ольга Павловна – мать мнимая и мать настоящая, «убийца и ее жертва»; Зуда/Ивашкин – два ссыльных; тойон острожка Кууюхчен / Гатальча – предводители камчадалов; Камак и Лемшинга – два камчадала-проводника, собеседники; Бесшабашный/Горбунов – два казака – помощник/предатель; судья барон Бутер / заседатель Дураченко: «Барон знал все, кроме русской грамоты, а Дураченко, кроме грамоты, не знал решительно ничего» (с. 374); Хапилов/ревизор – социальные резонеры. Такой принцип дуальности пронизывает всю систему персонажей и опирается на принцип сходства или антитезы.

Помимо такой дуальности возникают отдельные явные и неявные соответствия между персонажами. Например, Зуда «переводил Волынскому Макиавеля» (с. 255); тема Волынского и «Государя» Макиавелли относится к сфере начальника Камчатки, в тоже время тема литературы и перевода относится и к образу дьячка Шайдурова, для которого специфична функция барочного дублера по отношению к самым разным персонажам. Подобно начальнику он – ложный претендент на обладание Марией, со своим барочным акцентом «склонить на свою сторону и слепую любовь и ветреную форту» (с. 293). Помимо этого сближает их высказанное дьячком фельдшеру желание в отношении своих обидчиков: «Зарезывай их всех без пощады, губи, режь, жги» (с. 296). Этот персонаж сразу получает роль-маску ученого дурака (с. 240) и в этой роли релятивизирует в своей трагедийности те императивы зла и добра, которым следуют другие персонажи.

Принцип дуальности касается сосуществования двух различных стратегий смыслопорождения: стратегия императива и стратегия релятивности (относительности); а также стратегия горизонтальной организации (логика традиционного романа: прохождение людей через несчастья к счастью; смена благополучия / неблагополучия) и стратегия вертикального уравнивания персонажей положительных и отрицательных. Все переживают нечто подобное: идея общей родовой судьбы человека определяет возможность всеобщего параллелизма, дезориентированность всех, страдания всех, что нейтрализуется со стороны бытия (*Vanitas*), которому подчинены все. Состояние мира и положение в общей судьбе лишает финал «Камчадалки» (в отличие от «Дочери купца Жолобова») радости и удовлетворения – все исчезает и корабль уплывает (в романе два корабля – в начале и в конце, они различны по своей роли и сходны, поскольку связаны с мотивом исчезновения-смерти).

У Калашникова композиция определяется не только как последовательность развития фабулы, сталкивающей и противопоставляющей персонажей, но как обобщение содержания, тяготеющее к христианской (а точнее барочной) семантизации пути человека вообще. «Путь, который проделывал на сцене Человек, всякий, это не просто движение, хождение, приближение к другим персонажам, это – шествие по земной юдоли, путь от рождения к смерти, от греха к раскаянию и очищению» [Софронова, 1979, с. 204]. В целом это свидетельствует об актуальности для Калашникова притчевого начала, об аллегорическом подтексте в сюжетостроении. Это объясняет тенденцию «сжатия» композиции и системы персонажей в «Камчадалке», выпрямление ее сюжетной линии по сравнению с более «полицентрической» структурой «Дочери купца Жолобова». В написанных после «Камчадалки» «Изгнанниках» (1834) модель аллегории и притчи будет уже целиком «редуцировать» разнообразие художественной реальности (сведенной к безлюдному и однообразному пространству крайнего Севера); перед нами уже не роман, а повесть-притча. Роман же «Автомат» (1841), написанный в кризисный период исчерпанности прежних писательских установок, выражает попытку Ка-

лашникова отобразить прошлое, получающее черты современности, но уже с ориентацией не на реализм, а на более ограниченный художественный стиль бидермайера, однако контаминирующего с барокко<sup>15</sup>. Особая специфичность барокко и бидермайера как стилей, считающихся «вторичными», определяет их особую роль как эстетически «ненормированных» стилей в исключительно неоднородном процессе художественных поисков литературы 1830–1840-х гг., которую называют «беллетристической», оценивая ее в соотношении с «классикой», т. е. извне заданной мерой. Однако эта малоисследованная литература дает свой, альтернативный «классической» линии, разносторонний материал преодоления кризисности перехода от «риторической» культуры к культуре, базирующейся на иных основаниях, т. е. исходящей из самой реальности.

### Список литературы

*Анисимов К. В.* Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX веков: Особенности становления и развития региональной литературной традиции: Дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2005. 343 с.

*Богданова А. А.* Сибирский романист И. Т. Калашников // Учен. зап. Новосибир. гос. пед. ин-та. Вып. 7. Сер. историко-филологическая. Новосибирск, 1948. С. 87–120.

*Гриммельсгаузен Г. Я. К.* Симплициссимус. М., 1976. 559 с.

*Калашников И. Т.* Дочь купца Жолобова: Романы, повесть. Иркутск, 1985. 637 с.

*Крючкова Т. А.* Иркутское барокко // Иркутское барокко = Irkutsk Baroque: Альбом-кат. / Вступ. ст., сост. кат. и прил. Т. А. Крючкова; вступ. слово Е. А. Зубриной. М.: РА «Сорек», 1993. С. 20–27.

*Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. 256 с.

*Лихачев Д. С.* Избранные работы: В 3 т. Л., 1987.

*Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 847 с.

*Михайлов А. В.* Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997.

*Нам Е. В.* Сибирский шаманизм и «шаманский комплекс» в античной культурной традиции (опыт кросскультурного анализа): Томск: Диво, 2007. 208 с.

*Постнов Ю. С.* Русская литература Сибири первой половины XIX в. Новосибирск: Наука, 1970. 404 с.

*Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М.: Наука, 1991. 263 с.

*Сандерланд В.* Русские превращаются в якутов? «Обычородчивание» и проблемы русской национальной идентичности на Севере Сибири, 1870–1914 // Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет: Антология / Сост. П. Верт, П. С. Кабытов, А. И. Миллер М.: Новое изд-во, 2005. 696 с.

*Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 335–361.

*Софронова Л. А.* Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 171–218.

*Софронова Л. А.* Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 78–101.

*Чечот И. Д.* Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 326–349.

---

<sup>15</sup> Подобная стилевая контаминация может быть прослежена в отдельных произведениях В. Т. Нарезного, Н. И. Греча, А. Ф. Вельмана и др. писателей 1820–1830 гг.

**N. V. Khomuk**

**The novel «Kamchadalka» by I. T. Kalashnikov  
and Siberian Baroque**

The problem of the artistic integrity of I. T. Kalashnikov's Kamchadalka is the lack of unity in the ideological and mythico-poetical aspects of the novel. I. T. Kalashnikov was under the influence of the «Irkutsk Baroque». In «Kamchadalka» the space and the person's position in it become extremely marginal. The person's position in the world is problematized, which is one of the conditions for the activation in the novel of the Baroque outlook, as well as for the use of elements of the Baroque poetics in their modifications. The novel asserts the hierarchy of Christianity and enlightenment in the relation of the Russian culture to the local peoples, but as this takes place there arises their Baroque mutual reflection. In the aspect of the Baroque poetics the article analyzes the plot structure, ideological constants, artistic anthropology, the system of correspondences and vertical ties of motifs and images, the composition of «Kamchadalka». The author used the Baroque archetypes: the prodigal son, Job, Don Juan, the repentant robber; the Baroque aspect of theatricality of the chronotope and roles of characters; two strategies of sense generating: imperative and relativity; the strategy of horizontal organization and «vertical» adjustment of characters before the common ancestral destiny that leads to the parallelism of images. Sufferings are neutralized by the life (Vanitas), which subordinates all.

*Keywords:* I. T. Kalashnikov, Kamchadalka, Siberia, Baroque, novel, poetics.

DOI 10.17223/18137083/53/7